

# ルーヴル美術館所蔵《田園の合奏》に関する考察

板垣 ゆ き

## On *Le Concert Champêtre* of the Louvre

Yuki ITAGAKI

### Abstract

*Le Concert Champêtre* of the Louvre Museum, once attributed to Giorgione but now often to Titian, has been interpreted in various ways. This paper focuses on the contrast between city and country that can be recognized among several pairs of the painting's components and discusses the significance of this contrast for contemporary spectators, who were presumably city dwellers.

In the early 16<sup>th</sup> century, wealthy Venetians spent much of their time at a villa in the *Terraferma* and considered the countryside an ideal place where muses resided among nature. The lutenist at the center of the painting, whose bicolored stockings imply his membership in the *Compagnia della Calza*, represents a man who belongs to the same social class as such people. The countryside had symbolic meanings for urban intellectuals and, therefore, could have been a subject worthy of representation for them.

Sannazaro's celebrated *Arcadia*, a pirated edition of which was first published in Venice in 1502, might have aroused the patron's desire to possess a painted *locus amoenus*. Sincero, the protagonist who came to the mythical land, was also an urban resident. He and the lutenist of *Le Concert Champêtre* overlap in this respect, and the lutenist, represented as a contemporary figure, overlaps with the viewer of the painting.

Thus, *Le Concert Champêtre* represents a humanistic ideal of the countryside, the notion of which was comprehensible only to intellectuals. *Le Concert Champêtre* does not express enigmatic or pedantic significance, or the painter's fantasy. It was created against a background of common knowledge of urban intellectuals. The painter acquired formative models for the painting from the precedents around him and constructed the work so that a spectator with proper knowledge would perceive its significance.

## はじめに

ルーヴル美術館が所蔵する《田園の合奏》<sup>(1)</sup> (図1) は、ルネサンス・ヴェネツィア絵画を代表する作例のひとつとして広く知られている。《田園の合奏》に関する現存最古の記録は、1683年に画家シャルル・ル・ブラン (1619-1690) によって作成されたフランス王ルイ14世 (在位1643-1715) 所蔵絵画の目録である。この目録により、《田園の合奏》は1671年にケルン出身の銀行家エヴラル・ジャバック (1618-1695) からルイ14世に売却された101点の絵画のうちの一つであることが判明している<sup>(2)</sup>。穏やかな自然の中に人々が集う情景

(1) 《田園の合奏》に関する基礎的な情報は以下に詳しい。 *Le siècle de Titien: L'âge d'or de la peinture à Venise*, exh. cat., Paris: Grand Palais (Paris: Réunion des musées nationaux, 1999(1993)), 392-400 (cat. no. 43); *Bellini, Giorgione, Titian, and the Renaissance of Venetian Painting*, eds. David A. Brown and Sylvia Ferino-Pagden, exh. cat., Washington: National Gallery of Art; Vienna: Kunsthistorisches Museum (New Haven: Yale University Press, 2006), 168-171 (cat. no.31).

(2) *Le siècle de Titien*, exh. cat., 1999, 392-393.

と陰に沈む柔らかな輪郭線はヴェネツィアの画家ジョルジョーネ（1477頃-1510）の絵画を彷彿させ、ル・プランの目録以来作者はジョルジョーネであると考えられてきた。しかし、19世紀にはこの帰属を疑問視する意見が現れ、議論を経て現在はティツィアーノ・ヴェチェッリオ（1490頃-1576）が活動初期に描いたということで一応の決着を見ている<sup>(3)</sup>。

《田園の合奏》は表現内容も謎に包まれている。裸体の女性、着衣の男性、楽器、水差しといった示唆的な要素が描かれていながら、これらは少なくとも現代の研究者の目から見て、特定の物語や寓意とすぐに結びつくものではない。半世紀以上の間に蓄積された研究は膨大であり、提示された解釈は、詩や音楽の寓意、田園詩、新プラトン主義、同性愛を含む恋愛などいくつかの系統に分けることができる。いずれの系統にも一定の説得力があり、ここから細かく枝分かれするように新たな研究が生まれている<sup>(4)</sup>。制作時の状況や初期の所有者については何も伝わっていないため、解釈の手掛かりは作品そのもののほか、関連が推定される同時代絵画や文献のみである。このよう



図1 ティツィアーノ・ヴェチェッリオ《田園の合奏》1509-10年頃、油彩・カンヴァス、105×137cm、ルーヴル美術館、パリ

な状況の中、先行研究では一見難解な内容解釈に重点が置かれ、画家や注文者・鑑賞者と作品との関係性がどのようなものであったか十分に検討されていなかった。《田園の合奏》と表現内容において関連が推定される同時代の作例は非常に少なく、絵画の主題として一般的でない内容を描いていると考えて差し支えないだろう。しかし同時に、このことは絵画の構想に注文者の意向が反映されている可能性が高いことを示している。加えて、裸婦が大きく描かれている点を考慮すると、《田園の合奏》は公に開かれた絵画ではなく、また個人用の礼拝像などでもなく、「個人的楽しみ」<sup>(5)</sup>のために描かれた絵画であると推察される。16世紀初頭のヴェネツィアでこのような絵画を注文した人物のほとんどは貴族階級に属し、人文主義的な教育を受けていた<sup>(6)</sup>。そして、裕福で教養ある人々の多くにとって、「田園」は「都市」と対照的かつ相互補完的な関係にある特別な意味をもつ場所だった。つまり、《田園の合奏》の注文者像と、《田園の合奏》に田園の光景が描かれていることには、何らかの相関性が推定されるのである。

《田園の合奏》の解釈に関して、イーガンは「詩の寓意」という主題を導き出す過程で、画面を左右で分け、それぞれの区画に描かれている要素の間に価値の高低を含んだ対照的な意味が表現されていることを指摘し

(3) *Ibid.*, 393-396.

(4) 1993年以前の解釈研究史に関しては以下に詳しい。Le siècle de Titien, exh. cat., 1999, 396-400. 1993年以降の主な解釈研究は以下。Jonathan Unglaub, “‘the Concert Champêtre’: The Crises of History and the Limits of Pastoral,” *Arion* Third Series 5, no. 1 (Spring - Summer, 1997): 49-96; Gabriele Frings, *Giorgiones Ländliches Konzert: Darstellung der Musik als künstlerisches Programm in der venezianischen Malerei der Renaissance* (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1999); Joanna K. Michieletti, “Tastar de corde: Musical Improvisation and the Aesthetics of sprezzatura in Sixteenth-Century Venetian Painting,” *artibus et historiae* 68, no. 34 (2013): 219-235. 解釈研究の初期に発表され、のちの研究の基礎となった解釈として以下が挙げられる。Philipp Fehl, “The Hidden Genre: A Study of the Concert Champêtre in the Louvre,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 16, no. 2 (Dec., 1957): 153-168; Patricia Egan, “Poesia and the Fête champêtre,” *The Art Bulletin* 41, no. 4 (Dec., 1959): 303-313.

(5) ピーター・パーク『イタリア・ルネサンスの文化と社会』森田義之、柴野均訳、新版、岩波書店、2000年、155頁。

(6) このようなパトロンの例として1530年にジョルジョーネの《嵐》を所有していたガブリエーレ・ヴェンドラミンが挙げられる。パーク、2000年、157頁。

た<sup>(7)</sup>。これら要素の対照が意味する内容自体、議論的になってきたが、一部の研究では《田園の合奏》に都市と田園の対照を読み取っている<sup>(8)</sup>。上述したように注文者はおそらく都市住人であることに加え、田園は都市の存在を前提として認識されるのであるから、田園の光景の中に両者の対照を読み取る解釈は的を射ているように思われる。以下では、先行研究を踏まえながら《田園の合奏》に描かれている都市と田園の対照を確認したうえで、描かれている田園が絵画制作当時の注文者・鑑賞者にとってどのような意味をもち得たか考察する。同時に、先例の少ない主題に対し画家がどのように取り組んだのかという点にも目を向ける。

## 1. 「都市」と「田園」の対照

まず、絵画全体の要素を確認したい。《田園の合奏》には四人の人物が丘の上の野原に集う情景が描かれている。四人のうち二人は裸体に白い布を纏っただけの女性であり、うち一人は立って四角い構造物に向けて水の入ったガラス容器を傾けている。もう一人は背中を見せて地面に座っており、手には縦笛（フラウト・ドルチェ）を持っている。他の二人は男性で、一人は胡坐をかけた膝の上にリュートを抱え、ウェーブがかかった頭髮に赤い帽子、細かな縋が入った白いカミーチャ（ブラウス）、暗い緑色の衣服に光沢のあるたっぷりとした赤い上着、縦に二色に色分けされたカルツェ（ストッキング）を身に着けている。もう一人は無造作に渦巻く頭髮、リュートを持つ男性のものとは異なる素材の白いブラウスに飾り気のない暗いオリーブ色の上着といったいでたちである。四人が集う丘の下方ではこんもりと繁る木立の下を通して羊の群れを連れた牧人が近づいてくる。二人の男性の背後に見える丘の頂上には二棟の家屋が建ち、中腹には二本のか細い木と背の低い木々が生えている。遠方へと広がる平野には川が流れ、地平線には青くかすむ家並みがかすかに認められる。山々は雪を頂き、雲が薄く広がる空は青い。

《田園の合奏》に描きこまれた都市と田園の対照のうち、もっとも明快なものは、リュート奏者とその隣に座る蓬髪の男性の対置である。前景に描かれた四人の人物の中で、リュート奏者は全身像で画面中央を占めており、絵画の中心人物であることがうかがえる<sup>(9)</sup>。赤い衣服は緑を基調とした野の景色の中で浮き立ち、描かれた田園には異質な存在のようにも見える<sup>(10)</sup>。リュート奏者の服装は、1500年代初頭に身分の高い若い男性が実際に身に着けていたものであり、特に派手なデザインのカルツェはヴェネツィアの若い男性貴族によって形成されたコンパニア・デッラ・カルツァを連想させる<sup>(11)</sup>。すなわち都市に住む人々の装いであり、リュート奏者はこの絵画の注文者と同等の社会階層に属する人物を描いた可能性が高い。リュート奏者の潇洒な装いに対して、隣に座る蓬髪の男性の恰好は裸足であることを除けば農民の姿に近く<sup>(12)</sup>、同時代絵画に描かれる牧人の姿にも類似する。二人は対照的な身なりでありながら親密そうに頭部を寄せ合っており、早くから研究者の注目するところであった。フェールがリュート奏者を「流行の最先端」、蓬髪の男性を「田舎の若者」と表現しているように<sup>(13)</sup>、リュート奏者を貴族的、蓬髪の男性を田舎風と見做す点では先行研究の多くが一致している。先行研究において、二人の明らかな対照性は彼らが何者であるか、どのような関係にあるのか同定する手掛かりとしても捉えられてきたが、本稿ではこの対照をそれぞれの身なりから判断される通り、都市に属する

(7) Egan, 1959, 304-307.

(8) 主な研究は以下。Unglaub, 1997, 49-96; Frings, 1999. 特に 76-83.

(9) Frings, 1999, 133.

(10) *Ibid.*, 52.

(11) 当時の服飾については以下を参照した。キャリン・フランクリン監修『Fashion 世界服飾大図鑑：The Ultimate Book of Costume and Style』深井晃子日本語版監修、秋山淑子、黒田真知、中川泉、森富美子訳、河出書房新社、2013年、78-87頁；ロジャー・レーヴィ・ピセツキー『モードのイタリア史：流行・社会・文化』森田義之、篠塚千恵子、篠塚二三男、一ノ瀬俊和訳、平凡社、1987年、341-352頁。コンパニア・デッラ・カルツァはヴェネツィア共和国の公的な祝祭や仲間の結婚などにあたり催しを企画する社会的な集団であり、コンパニアごとに決められたデザインのカルツェをユニホームのように着用した。David Chambers, Jennifer Fletcher and Brian S. Pullan, eds., *Venice: A Documentary History, 1450-1630* (Toronto: University of Toronto Press, 2001), 376-380. リュートを持つ男性とコンパニア・デッラ・カルツァを結びつけている主な先行研究は、Frings, 1999, 51-52.

(12) フランクリン、2013年、110頁。

(13) Fehl, 1957, 157.



人物と田園に属する人物を対照させたものとする。

リュート奏者と蓬髪の男性に認められるものと同種の対照は、《田園の合奏》の他の部分にもみられる。リュート奏者と蓬髪の男性の背後に描かれた丘の上には、ファサードに丸窓と開廊をもつ切妻造の白い建築物と、いくつかの部分の組み合わせからなる木造建築物が隣接して建っている。さらに白い建築物のはるか後方には、向かって左から塔のような細く高い建造物、やや扁平な建築物（あるいは建築群）、建築物のファサードのような長方形の建造物が青いシルエットでかすかに描かれている（図1-2）。このような彼方の建築物は、同時代の田園風景の中には常套句のように描かれるものであり、遠く離れた町を表現したものと推察される。これに対し、丘の上の二棟の建築物は互いに様相が大きく異なりながら不自然なほどに接近している上、二人の男性の真後ろにあたる位置（絵画平面上では真上）に描かれていることから、先行研究でも注目されて



図1-2 《田園の合奏》部分

きた。イーガンはこれについて、二棟の建築物は前景の二人の男性の身なりに表された対照を繰り返していると指摘している<sup>(14)</sup>。青いシルエットの建築物と同様に直線的なフォルムをもつ石造りの建築物と簡素な木造の建築物は同時代の絵画に散見されるが、前者は主に都市の建築物や教会、郊外の城砦として、後者は主に郊外に建てられた農家や水車小屋、簡素な砦として描かれる（参考：図2、図3、図4）。《田園の合奏》において丘の上の二つの建築物が対照的な性質を持つことは外観から明らかであり、イーガンが指摘する通り、手前に描かれた二人の男性の対照を繰り返していると考えべきだろう。

リュートと裸婦の一人が持っているフラウト・ドルチェは、楽器の図像解釈の領域に踏み込みつつ、対照的なモチーフとして解釈されてきた。イーガンがリュートを古代の弦楽器リラと、フラウト・ドルチェを古代の管楽器アウロスと同一視して以来、前者が後者に優越する価値をもつとする解釈が有力であった<sup>(15)</sup>。これに対してフリングスは、両者の意味を《田園の合奏》と同時代の図像と音楽文化に照らして解釈し、リュートとフラウト・ドルチェの優劣関係を否定している。フリングスによれば、リュートは《田園の合奏》が描かれた16世紀初頭には芸術性豊かで高貴な楽器と考えられていたものの、現実には社会に広く普及し必ずしも上流階級の特権的な趣味というわけではなくなっていた<sup>(16)</sup>。これに対しフラウト・ドルチェはリュート同様アマチュアの演奏家から高い人気を誇っていたが、絵画においては羊飼いの肖像画や学芸に関する寓意像と共に描かれるものであり、自然と結びつく素朴な楽器として認識されていた<sup>(17)</sup>。

リュート奏者と蓬髪の男性、丘の上の白い建築物と木造の建築物、リュートとフラウト・ドルチェはそれぞれ対をなし、前者は都市と、後者は田園と結びつく性質を表現する。加えて彼方の建築物により示唆される都市が、前景を占める緑豊かな田園の光景と対照をなしているといえるだろう。さらに、最前景に描かれた二人の裸婦の存在は、この場所が単なる田舎の野原ではなく神話的な田園であることを印象付けている（後述）。こうした要素は、田園の情景の中にさりげなく表現されているようにも見えるが、リュートを持つ男性、白い建築物、彼方の建築物は画面上で縦一直線に並んでおり、まるで三者のつながりを暗示するかのようである。

(14) イーガンは左側の白い建物とジョルジョーネ《嵐》（図4）の背景に描かれた建築物の類似についても指摘している。Egan, 1959, 304, n.6. また、ウングラウプは左側の白い建物をヴェネツィア共和国のイタリア本土側領土に建てられたヴィラであるとしている。Unglaub, 1997, 61.

(15) イーガンの解釈では、アリストテレス『詩学』に基づき、リラは「悲劇」を表し、対してアウロスは「喜劇」を表す。Egan, 1959, 306-307.

(16) Frings, 1999, 38-47.

(17) *Ibid.*, 55-65.

リュートは当然それを持つ男性と関係があると判断できるだろう。以上に鑑みると、都市を暗示する要素はリュートを持つ男性に付随し、彼自身と都市とのつながりを示すアトリビュートとして機能していると考えられる。対して蓬髪の男性と木造の建築物、フラウト・ドルチェとそれを持つ裸婦はもともとこの場所に属するものである。つまり、リュートを持つ男性と彼が今いる田園が対照関係にあるといえる。制作当時にこの絵画を見た注文者や鑑賞者は、リュートを持つ男性が描かれている田園に本来的に属するものでないことを容易に認識したと推察される。同時に、都市生活者である彼らはリュートを持つ男性がむしろ自らに近い存在であることにも気付いたはずである。田園の中心に都市と結びつく人物を周囲の田園と対照させるように描くことでどのような意味が生まれるのだろうか。《田園の合奏》の注文者となり得る都市の富裕な人々は、郊外に土地を所有し別荘（ヴィラ）を造営することで現実の田園と関わっていた。また、《田園の合奏》の制作に先んじてヤコポ・サンナザーロによる田園詩『アルカディア』が出版され、人気を博している。現実の田園と文学上の田園に関するこの二つの背景が《田園の合奏》が同時代にこの絵画を見た人々にとってどのような意味をもち得たか考える手掛かりになる。



図2 ジョルジョーネ《日没》1505-1510年、油彩・カンヴァス、73.3×91.4cm、ナショナルギャラリー、ロンドン



図3 ジョルジョーネ周辺の画家《アレゴリー》1505年頃、油彩・板、43.2×70.8cm、ヒューストン美術館、ヒューストン



図4 ジョルジョーネ《嵐》1505年、油彩・カンヴァス、82×73cm、アカデミア美術館、ヴェネツィア



## 2. ヴィレッキョトゥーラ：「都市」と「田園」を意識づける背景<sup>(18)</sup>

ヴィラで余暇を過ごすヴィレッキョトゥーラの文化からは、都市の富裕層にとって田園がどのような意味をもつ場所であったのかがえる。イタリアでは町の外での戦争の危険が減退した15世紀後半以降郊外にヴィラが造営されるようになり、特にフィレンツェ周辺に建てられたメディチ家のヴィラは有名である。郊外のヴィラで過ごす余暇（*otium*）は都市における日常生活（*negotium*）と対置される。ヴィレッキョトゥーラの発祥は古代ローマに遡る。ルネサンス期のヴィレッキョトゥーラには人文主義や古代復興の側面があり、ヴィラの造営やヴィラでの過ごし方について同時代の人文主義者たちはマルクス・ポルキウス・カト・ケンソリウス（前234-前149）やマルクス・テレンティウス・ワロ（前116-前27）、ガイウス・プリニウス・カエキリウス・セクンドゥス（小プリニウス、61-112）などの古代の事例を参照している<sup>(19)</sup>。

ヴェネツィア共和国の貴族たちは、商業に従事する傍ら14世紀初め頃からイタリア本土側の領土（テッラフェルマ）に土地を求めるようになり、16世紀初頭にはかなり多くの貴族がテッラフェルマに土地を所有していた<sup>(20)</sup>。ヴェネト地方のヴィラは、イタリアの他の地域と比較して利益を生み出す農園としての意味が大きかったものの、ヴィレッキョトゥーラの文化の中心にはバルバロ家の人々ように人文主義の教養を備えた富裕な人物たちがいた<sup>(21)</sup>。ヴィラのある郊外の土地は、日常の業務から離れた気晴らしの場でもあり、人文主義者たちはヴィラの庭園で議論を戦わせたり、保養地として名高かったガルダ湖岸へ小旅行に出かけたりしていた<sup>(22)</sup>。このようにヴェネツィア貴族はテッラフェルマの自然と関りをもっていたのであり、彼らにとって田園は縁遠い場所というわけではなかった。《田園の合奏》のリュート奏者のように都市住人であるヴェネツィア貴族が田園へ赴くということが現実にも起こっていたのである。

ルネサンス期に都市と田園の捉え方について大きな影響力をもった人物はフランチェスコ・ペトラルカ（1304-1374）である。ペトラルカは1337年以降、アヴィニョン郊外のヴォークリューズに購入した土地にたびたび滞在し、田舎の静かな環境で文学研究や詩作に打ち込んでいる。ペトラルカはこの地での生活を自ら「孤独生活」と呼び、のちに著した『孤独生活論』では人で混み合う都市と都市から離れた清らかな自然の中の孤独を対立させ後者を讃えている<sup>(23)</sup>。田園の孤独について必ずしもペトラルカほど深い省察があったわけではなかったが、ペトラルカの思想はヴェネト地方においても田園との関わり方に少なからず影響を及ぼしていた<sup>(24)</sup>。ペトラルカからほぼ100年後には、レオン・パッティスタ・アルベルティ（1404-1472）が『家族論』の中で農園（*villa*）と都市を比較し、農園に喜びと名誉を見出すとともに、農園では都市の喧騒や人々の悪意から逃れられることを記している<sup>(25)</sup>。このような知識人たちの言葉から、彼らにとって都市と田園は対照関係にあったこと、少なくとも特定の文脈において田園は好ましく、対照的に都市は嫌悪の対象であったことがわかって

(18) 《田園の合奏》の解釈の中で、ヴィラやヴィレッキョトゥーラに言及する主な研究は以下。Unglaub, 1997, 49-96; Frings, 1999, 76-83.

(19) James S. Ackerman, "La villa: forma e ideologia," in *Andrea Palladio e la villa veneta: da Petrarca a Carlo Scarpa*, eds. Guido Beltramini and Howard Burns, exh. cat., Vicenza; Museo Palladio in palazzo Barbaran da Porto (Venice: Marsilio, 2005), 3.

(20) 永井三明『ヴェネツィア貴族の世界：社会と意識』刀水書房、1994年、195-198頁。

(21) Ackerman, 2005, 6. バルバロ家はヴェネツィア共和国の有力貴族。バルバロ家の人々とヴィレッキョトゥーラの関りについては、以下を参照した。Gian M. Varanini, "Cittadini e «ville» nella campagna veneta tre-quattrocentesca," in *Andrea Palladio*, exh. cat., 2005, 42, 50, 52; *Andrea Palladio*, exh. cat., 2005, 254-255 (cat. no. 39).

(22) *Ibid.*, 254-255 (cat. no. 38, 39).

(23) Varanini, 2005, 50; 近藤恒一『ペトラルカ：生涯と文学』岩波書店、2002年、120-121頁。ヴォークリューズへの隠棲の背景には、都市アヴィニョンに対する嫌悪があった。ペトラルカはアヴィニョンについて、「汚臭にみちた街路」、「ひどい騒音」、「殺到して押しあう群衆」といった言葉を用いて激しく非難し、これらが「良き学芸の研究をさまたげ」と書いている。同書、45-46頁。引用部分については以下も参照した。ペトラルカ『わが秘密』近藤恒一訳、岩波書店、1996年、144頁（第2巻5）。

(24) Varanini, 2005, 49-50.

(25) Leon Battista Alberti, "I libri della famiglia," libro terzo, in Alberti, *Opere volgari*, v.1, a cura di Cecil Grayson, (Bari: Gius. Laterza & Figli, 1960), 200-201. レオン・パッティスタのアルベルティ家の親戚ジャンノッツォとリナルドが農園の管理方法や利点を論じる中で述べられる内容。以下の邦訳書も参照した。レオン・パッティスタ・アルベルティ『家族論』池上俊一、徳橋曜訳、講談社、2010年、304-305頁。

くる。

前述したように、《田園の合奏》において、二人の裸婦の存在は描かれた場面の非現実性を高めている。二人は先行研究において靈感を与えるミューズや自然の精であるニンフなどさまざまに解釈されてきた<sup>(26)</sup>。ヴィラのある田園や田園で過ごす余暇は、ペトラルカ以来の人文主義者たちによってしばしば学芸の女神であるミューズと結びつけられている。このような思想は、《田園の合奏》にミューズとしての二人の裸婦を描く動機になっていると推察される。ペトラルカはヴォークリューズをミューズが住むヘリコン山になぞらえ、この地に建てた住まいに付属する二つの庭園のうち、ソルグの泉近くにある一つを、ミューズを束ねる神であるアポロに捧げている<sup>(27)</sup>。ヴィレージャトゥーラや余暇とミューズの結びつきはヴェネト地方の人文主義者にとっても一般的な認識であったようで、ヴィチェンツァの人文主義者バルトロメオ・パジェッロ（1447/48頃-1526頃）は、モンティチェッロ（ヴィチェンツァ）に建てる予定のヴィラについて、控えめな設備と図書館のほか、庭には何種類もの果樹や樹木とミューズに捧げる泉を作りたいと友人に書き送っている<sup>(28)</sup>。学芸の女神であるミューズは教養の象徴でもあり、ピエトロ・ベンボ（1470-1547）は著書『アゾロの談論』（*Gli Asolani*）<sup>(29)</sup>でカテリーナ・コルナーロの侍女の婚礼に招かれた三人のヴェネツィア人男性について、次のように描写している。

幼少のころから学芸女神の優雅な余暇の中で育てられ、その後も引き続き多くの時間を閑暇に充てているおかげで、文学の栄誉にとどまらず、高貴な若殿方にふさわしいあらゆる立派な賛辞を一身に集めておいでの方々でした<sup>(30)</sup>。

二人の裸婦がミューズとしての性質をもつことは、二人が持っているフラウト・ドルチェと水の入った水差し、泉のような矩形の構造物により辛うじて示されている。座る裸婦が持つフラウト・ドルチェは、しばしばミューズを含め学芸に関する寓意像と一緒に描かれる。立つ裸婦が持つ水の入った水差しは、座る裸婦が持つフラウト・ドルチェと合わせ、いわゆる「マンテーニャのタロッキ」<sup>(31)</sup>の《ポエジア》（図5）と関連付けられてきた<sup>(32)</sup>。裸体でしかも二人しか描かれていないことから古代神話の九人のミューズを想定して描いたと断定するには問題



図5 タロッキ《ポエジア》1465年頃、エングレーヴィング

(26) 二人の裸婦をニンフとする代表的な解釈としては以下。Fehl, 1957, 157. ミューズとする代表的な解釈としては以下。Frings, 1999, 84-96. フリングスは同時に二人の裸婦にニンフとしての性質も認めている。このほか、多くの先行研究において二人の裸婦をニンフあるいはミューズとして解釈している。

(27) *Andrea Palladio*, exh. cat., 2005, 204 (cat. no. 17).

(28) *Ibid.*, 257 (cat. no. 41).

(29) 初版は1505年にヴェネツィアでアルド・マヌーツィオより出版。

(30) “equali da loro primi anni ne gliotii delle Muse allevati, et in essi tuttavia dimoranti per lo piu tempo, oltre giornamenti delle lettere il pregio d’ogni bella loda haveano, che a nobili donzelli s’appartenesse d’havere”. Pietro Bembo, *Gli Asolani* (Venice, 1515), 5, Bayerische Staatsbibliothek digital, <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10189733-4> (最終閲覧日 2019年5月19日). 邦語訳はピエトロ・ベンボ『アゾロの談論』仲谷満寿美訳、ありな書房、2013年、14頁より引用した。アゾロの談論が展開される場所はカテリーナの広大な御料地の中でも人がほとんどやって来ない庭園の一角であり、この談論自体も余暇といえるものである。

(31) 伝統的な通称に反し、作者はアンドレア・マンテーニャではない。総数50枚のカードが10枚ずつE,D,C,B,Aの5グループに分けられ、それぞれのグループは「人間の身分」、「アポロとミューズ」、「自由学芸」、「宇宙の原理」、「天界」を表現する。各カードには通し番号とグループを示すアルファベットが記され、どのグループの何番目にあたるのかわかるようになっている。このタロッキにはEシリーズ（1465年頃）とSシリーズ（1470年頃）が存在し、後者は前者のコピーと考えられている。《ポエジア》は全体の27番目で、Cの自由学芸に入る。Jay A. Levenson, Konrad Oberhuber and Jacquelyn L. Sheehan, eds., *Early Italian Engravings: From the National Gallery of Art* (Washington: National Gallery of Art, 1973), 81. タロッキでは同じくCグループの《ムジカ》とDグループの《エウテロペ》も縦笛を吹く姿で表現されている。

があり<sup>33)</sup>、この点ではむしろ泉や樹木など自然の事物に宿るニンフを想起させる（後述）。また、二人の裸婦のひねりの多い姿勢は二人の男性にはない表現であり、古代彫刻を連想させる。なかでも座る裸婦のポーズは、ドイダルサス型のヴィーナス像<sup>34)</sup>（図 6）を側面からとらえた構図や、グリマーニの祭壇のうちの一面、サテュロスと口づけを交わす後ろ姿で表現されたマイナス（図 7）と類似している。ミューズとニンフはともに古代とつながりをもつものであるから、古代彫刻を意識した描写はふさわしく、同時に画家・注文者双方の古代に対する執着を物語っている。

ヴィレージャトゥーラの文脈において、都市生活者は田園を豊かな実りをもたらし、ミューズが住む学芸にふさわしい場として捉えていた。しかし、田園を古代の女神ミューズと結びつける思想からわかるように、このような田園のイメージは必ずしも現実の田舎と一致するわけではなく<sup>35)</sup>、嫌悪の対象となる都市とともに理想化され象徴化されている<sup>36)</sup>。ここに田園そのものが絵画の主題となる余地が生まれているといえるだろう。《田園の合奏》において、穏やかな自然描写の中にミューズとしての二人の裸婦が描かれることで、描かれている田園は人文主義者たちが憧れる理想的な田園としての意味を帯びることになる。絵画の鑑賞者にとって、その意味は都市と結びつくリュート奏者すなわち理想的な田園の恩恵を享受する都市生活者が描かれることでいっそう明確になっている。



図 6 《しゃがむヴィーナス》2 世紀、大理石、125 × 53 × 65cm、ロイヤルコレクション・ントラスト（大英博物館、ロンドン）



図 7 「グリマーニの祭壇」前 1 世紀末、大理石、高さ 96cm、国立考古学博物館、ヴェネツィア

### 3. 《田園の合奏》とヤコポ・サンナザーロ『アルカディア』

ヴィレージャトゥーラの文化からは、ルネサンス期の都市生活者の中に古代と結びつく人文主義的な田園のイメージが形成されていたことがわかってくる。このイメージが《田園の合奏》が描かれるための素地を作っ

<sup>32)</sup> Egan, 1959, 304.

<sup>33)</sup> Frings, 1999, 87.

<sup>34)</sup> 《田園の合奏》の座る裸婦とドイダルサス型のヌードの関連については、以下に言及がある。Paul Holberton. “The Pastoral or *Fête champêtre* in the Early Sixteenth Century.” in *Titian 500*, ed. Joseph Manca (Washington: National Gallery of Art, 1993), 251. また、ジョルジョーネ《嵐》（図 4）の裸婦との類似が指摘されているほか、《アレゴリー》（図 3）の画面左端で背を向けて座る人物は左右反転しているが類似している。《嵐》の裸婦との類似については主に以下に言及がある。Paul Joannides, *Titian to 1518: The Assumption of Genius* (New Haven; London: Yale University Press, 2001), 102.

<sup>35)</sup> 例えば、土地所有者たちはしばしば自分たちの土地で働く農民に対する不信感を述べている。Varanini, 2005, 50；アルベルティ、2010 年、298 頁。

<sup>36)</sup> Varanini, 2005, 50.



ているといえるだろう。加えてヤコポ・サンナザーロ（1457-1530）による田園詩『アルカディア』<sup>37)</sup>は、古代以来の田園詩の伝統を踏まえたより典型化された田園を描出しており、《田園の合奏》の直接的な着想源になった可能性が考えられる<sup>38)</sup>。

『アルカディア』（*Arcadia*）の海賊版が初めてヴェネツィアで出版されたのは1502年である。正式な版は1504年にナポリで人文主義者ピエトロ・スモンテ監修のもと出版された<sup>39)</sup>。1514年にはヴェネツィアのアルド・マヌーツィオから携帯可能なサイズで出版されているので、《田園の合奏》が描かれた1510年頃には高い人気を誇っていたことがうかがえる<sup>40)</sup>。ルネサンス期にはペトラルカやジョヴァンニ・ボッカッチョ（1313-1375）をはじめ、多くの詩人が田園詩に取り組んでいたが<sup>41)</sup>、中でも『アルカディア』はラテン語ではなくイタリア語で書かれているため、《田園の合奏》の画家・注文者ともに読んでいた可能性は十分に考えられる。全体は散文（語り）と韻文（牧歌）の組が十二とプロローグ、エピローグからなる<sup>42)</sup>。あらすじは恋愛に傷つき神話的な土地アルカディアにやってきた主人公シンチェーロが、そこで目にした牧人たちの行動や彼らが歌った歌を語るというものである。シンチェーロは作者サンナザーロ自身であり、語り手の「私」でもある。サンナザーロはナポリの貴族の家系に生まれ、人文主義者・詩人として当地を治めるアラゴン家に仕えていた。田園が舞台となっていながら中心には都市の上層階級に属する人物がいるという構図が『アルカディア』においても当てはまるのである。また、都市と田園（あるいは人工と自然）は『アルカディア』全体を貫くテーマにもなっている。

《田園の合奏》と同様に、自然描写は『アルカディア』の特徴のひとつである。例えば第一散文には古代以来の文学伝統を踏まえた典型的な「心地よい場所」（*locus amoenus*）が描写されている<sup>43)</sup>。第一散文全体では、町から遠く離れた山の上の野原にさまざまな種類の樹木が影をつくり、泉と適度な日光があり、そこで牧人たちが憩う様子がきわめて絵画的に描写されている。このような表現は、理想的な田園を描くことに対する画家の欲求と、描かれた理想的田園を見る・所有することに対する注文者の欲求の双方を刺激したと推察される。以下に抜粋して引用する。

アルカディアの小高い山、パルテニオの頂きには、気持ちのいい野原があり [...] そこには類まれな美しさの十二本か、十五本ばかりの木が生えており、それを見たら誰しも、妙なる自然の女神がこよない歓びに浸りながら丹精込めて作り上げたものだと評することだろう<sup>44)</sup>。

37) イタリア語原文は以下を参照した。Jacopo Sannazaro, *Arcadia*, introduzione e commento di Carlo Vecce (Rome: Carocci, 2013). プロローグから第六牧歌までは以下の邦語訳を参照した。「ヤーコポ・サンナザーロ アルカディア (抄)」村瀬有司訳、『原典 イタリア・ルネサンス人文主義』、名古屋大学出版会、2010年、760-796頁。本稿では Vecce 版に倣い、散文あるいは牧歌それぞれに順序を付した。引用文中の [...] は筆者による中略を示す。イタリア語版の参照箇所を示す際は該当するページを示したうえで、Vecce 版に倣い、散文 (prosa) については ( ) 内に該当する散文の順序をローマ数字で、節をアラビア数字で示した。牧歌 (egloga) については ( ) 内に該当する牧歌の順序をローマ数字に e を加えて示し、行をアラビア数字で示した。Prologo はプロローグを示す。また、邦語訳はすべて村瀬訳から引用している。

38) 《田園の合奏》と『アルカディア』を含む田園詩の関連については多くの先行研究で言及されている。これらは《田園の合奏》を田園詩の特定の場面と結びつけるわけではなく、自然の中で人々が集う様子を重ねるなど、緩やかなつながりを指摘している。主な研究は以下。David Rosand, “Giorgione, Venice, and the Pastoral Vision,” in *Places of Delight: The Pastoral Landscape*, eds. Robert Cafritz, Lawrence Gowing and David Rosand exh. cat., Washington: The Phillips Collection (Washington: The Phillips Collection, 1988), 20-81; Holberton, 1993, 245-262; Unglaub, 1997, 49-96.

39) Vecce, “Nota al testo,” in *Arcadia*, 2013, 44.

40) *Ibid.*, 46-47.

41) Vecce, “Viaggio in *Arcadia*,” in *Arcadia*, 2013, 16-17.

42) 1502年出版の海賊版は11、12番目の組とエピローグを欠いている。

43) 第一散文に関する Vecce の解説を参照した。Sannazaro, 2013, 66. *locus amoenus* は、古代ギリシャ以来文学作品に頻出する自然描写の手法である。E.R. クルツィウスによれば、*locus amoenus* は「うるわしい、日蔭のある寸景であって、その最小限の道具立ては一本（もしくは数本）の樹木、草地、泉もしくは小川である」。E.R. クルツィウス『ヨーロッパ文学とラテン中世』南大路振一、岸本通夫、中村善也訳、みすず書房、1971年、281頁。

しかしながら、とりわけ木々の中央、澄んだ泉の傍らには、一本のまっすぐな糸杉が、まさに巨大な円柱さながら、天に向かってそびえていた。キュパリッソスはもちろんのこと、憚りながら、アポロン自身さえこの樹木であれば化身するのをいとわなかったことだろう<sup>(45)</sup>。

こんな様子のこの場所には、よく羊飼いたちが近くの山から羊の群れとともにやってきて、骨の折れる様々な競技に精を出していた [...] また、きまって歌やザンポーニャ [楽器] の腕前を競っては、勝者に褒美と賛辞をあげていた<sup>(46)</sup>。

引用部分にはキュパリッソスとアポロンの名があるが、このほかにも「ヘラクレスが頭を飾り、クリュメネの哀れな娘たちが化身したポプラの木」<sup>(47)</sup>について述べるなど、この場所およびこの場所にある自然と古代神話との結びつきをほのめかしている。これは第一散文に限らず、『アルカディア』の随所に見られる表現方法である。

同様に『アルカディア』の中で神話を喚起する存在として自然の精である「ニンフ」がある。『アルカディア』の文脈において、『田園の合奏』の二人の裸婦はこのニンフと結びつく。「私」や牧人たちの言葉からは、ニンフは土地に宿り時に牧人たちを畏怖させる<sup>(48)</sup>、牧人の歌を聞き<sup>(49)</sup>自らも歌い踊る<sup>(50)</sup>、森の男神と恋愛関係になったり追い回されたりする<sup>(51)</sup>というイメージが見えてくる。時に裸体で野山を行動するニンフは、1497年と1501年にヴェネツィアで出版された挿絵入りの俗語版『変身物語』(オウィディウス)にも頻出する<sup>(52)</sup>。ニンフはミューズと異なり神々とも人間とも交わる半神であるが、古代においては詩人にインスピレーションを与える存在として認識されており、この点ではミューズと通じる性質をもっている<sup>(53)</sup>。ミューズとニンフはともに自然や水との関係が深い。また、一方で自然の精であるニンフは半匿名的な存在であり、他方ミューズの図像は『田園の合奏』が描かれた当時に確立していなかった<sup>(54)</sup>。『田園の合奏』の二人の裸婦は、このような概念の類似と図像の曖昧さに起因して、厳かなミューズと親しみやすく裸体での表現も可能なニンフが混交する

(44) “Giace nella sommità di Partenio, non umile monte de la pastorale Arcadia, un dilettevole piano [...] Ove [...] son forse dodeci o quindici alberi di tanto strana et excessiva bellezza che chiunque li vedesse giudicherebbe che la maestra natura vi si fusse con sommo diletto studiata in formarli”. Sannazaro, 2013, 62 (I:1-2). 邦語訳は以下より引用した。「アルカディア (抄)」村瀬訳、2010年、763頁。

(45) “Ma fra tutti nel mezzo presso un chiaro fonte sorge verso il cielo un dritto cipresso, veracissimo imitatore de le alte mete, nel quale non che Cipariso ma (se dir conviensi) esso Apollo non si sdegnerebbe essere trasfigurato”. Sannazaro, 2013, 64 (I:5); 「アルカディア (抄)」村瀬訳、2010年、764頁。

(46) “In questo così fatto luogo sogliono sovente i pastori con li loro greggi dagli vicini monti convenire, e quivi in diverse e non leggiere prouoe exercitarse, [...] e ’l più de le volte in cantare et in sonare le sampogne a proua l’un de l’altro, non senza pregio e lode del vincitore”. Sannazaro, 2013, 64-65 (I:7-8); 「アルカディア (抄)」村瀬訳、2010年、764頁。

(47) “l’albero di che Ercule coronar si solea, nel cui pedale le misere figliuole di Climene furono trasformate”. Sannazaro, 2013, 63 (I:3); 「アルカディア (抄)」村瀬訳、2010年、764頁。

(48) Sannazaro, 2013, 127 (III:32).

(49) *Ibid.*, 78 (II:7).

(50) *Ibid.*, 103 (III:46-47).

(51) 第三散文では神殿の扉の上に森と丘、草をはむ牛や羊、羊飼いたち、裸のニンフたちとそれを襲おうと狙うサテュロス、それに気づいて逃げるニンフが描かれている様子が「私」の目を通して語られる。*Ibid.*, 94-98 (III:13-23).

(52) *Metamorphoseos vulgare* (Venice: Z. Russo, 1497), Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71497z> (最終閲覧日 2019年5月28日); *Metamorphoseos vulgare* (Venice: C. De Pensa, 1501), Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71107b?rk=21459;2> (最終閲覧日 2019年5月28日)。

(53) 古代から近代にいたるニンフに関する神話・言説・視覚表現については以下を参照した。Anke Kramer, “Nymphs,” Maria Moog-Grünwald, ed., *Brill’s New Pauly: Supplements*, 4, trans. Duncan Smart, David van Eijndhoven, Christine Salazar and Francis G. Gentry (Boston: Brill, 2010), 433-443.

(54) Jaynie Anderson, “Il risveglio dell’interesse per le Muse nella Ferrara del Quattrocento,” in *Le Muse e il principe: arte di corte nel Rinascimento padano*, eds. Alessandra Mottola Molino, Mauro Natale, exh. cat., Saggi, Milan: Museo Poldi Pezzoli (Modena: F.C. Panini, 1991), 167-168.



ように構想されたと推察される。

ミューズやニンフが住み、古代と結びつく人文主義的な理想的田園のイメージは、ヴィレージョットゥーラの文化や『アルカディア』のような文学作品がその形成に大きな役割を果たしているといえるだろう。一方、《田園の合奏》の風景の構成や自然描写は、同時代にヴェネツィア周辺で描かれた絵画のそれと緩やかなつながりを見せている<sup>55)</sup>。《田園の合奏》と制作時期が近く、類似する構図で描かれている作例として、ジョルジョーネによる《日没》(図2)、ジョルジョーネ周辺の画家により描かれたと考えられる《アレゴリー》<sup>56)</sup>(図3)を挙げることができる。以上二点に《田園の合奏》を加えた三点の絵画は、画面の両端あるいは端付近に木立や崖が描かれ、中央は開けて遠方を見通す構図が採られている。段階的な奥行き表現が類似し、起伏に富んだ地形、木立や水辺、建築物といった風景の要素が共通している。いずれも陰に沈む柔らかな輪郭線と抑制された色調で表現された野の景色である。主要な人物はおおむね前景の自然の中に配されるほか、中景には建築物が描かれ、遠方に青くかすむ建築群が小さく表現されている。これら三点の絵画はさらに、ジョルジョーネ《嵐》(図4)と画面構成、土、植物、空、水辺、建築物といったモチーフを共有している。画面に対する人物の大きさや視点の位置、縦横の比率など大きな違いはあるが、画面全体の構成は四点の絵画においておおむね似通っている。《嵐》以外の三点の絵画は穏やかな自然の景色であるが、《嵐》には遠くの町、稲光、渦巻く水流、粗末な橋、廃墟のような構造物など不穏で意味深長なモチーフが数多く描かれている。加えて《嵐》の制作時期は他の三点の絵画にわずかに先行すると推定されることから、《嵐》が他の三点の絵画の源泉となっている可能性が考えられる。

以上から、《田園の合奏》の自然描写は、全体的な構成において先例を踏襲したものであるということがわかる。《嵐》と比較して《田園の合奏》、《日没》、《アレゴリー》の自然描写は目立つ要素が減り、形式化が進んでいる。この形式化により、三点の絵画は《嵐》よりも穏やかになり『アルカディア』の第一散文で喚起される「心地よい場所」に近づいている。一方、すでに述べたように、《田園の合奏》の画面中央やや上に描かれた二棟の建築物は、外観とそれにより示唆される性質において明快なコントラストを作り出している。前景の二人の男性に認められる対照性を強調するためにとられた、この絵画に特有の描写であるといえるだろう。『アルカディア』の第一散文に描写されている場所は、《田園の合奏》に描かれているものと全く同じとは言えないものの、野原や多様な植物、泉といった要素が共通し、羊飼いたちが集まって音楽や競技を楽しむ様子は、《田園の合奏》の野原に集う人物たちと重なる。『アルカディア』でしばしば言及されるニンフは二人の裸婦と結びつく。《田園の合奏》の鑑賞者が『アルカディア』を読んでいれば、二つの作品に描写される田園のイメージは容易に結びつくと推察される。

リュート奏者の存在が描かれている田園にとって異質であることは前述したが、同時代の都市生活者が神話的な田園に入り込んでいるという構図は、『アルカディア』と《田園の合奏》の結びつきをより強く示す点である。主人公のシンチェーロは語り手の「私」であり、作者サンナザーロ自身である。このことは第七散文で明かされ、ここで「私」(＝サンナザーロ)のやんごとない家柄や祖先、生い立ち、出身国ナポリの繁栄と荒廃、そして「私」がアルカディアにやってくる要因になった初恋について、現実味のある内容が語られる。『アルカディア』は架空の話ではあるが、読者と同時代人である作者自身の体験として語られていることがここで明らかになる。第七散文の告白に続いて、第七牧歌はシンチェーロによるソロの牧歌になっている。『アルカディア』は散文を「私」による語り、韻文をアルカディアの牧人たちによる牧歌としているため、一つの作品の中に異なる時間軸と場所を示唆することができる<sup>57)</sup>。一方、第七散文から第七牧歌にかけては「私」＝シンチェーロを通じて散文と牧歌が結びつけられ、アルカディアの内外、すなわち物語の内外がつながることになる。《田園の合奏》では、リュート奏者がシンチェーロと同様の役割を視覚的に果たしている。リュート奏者は《田園

55) 主な先行研究は以下。Rosand, 1988, 20-81.

56) 《アレゴリー》と《日没》の画面構成の類似は以下で指摘されている。Tiziano e la nascita del paesaggio moderno, exh. cat., Milan: Palazzo Reale (Firenze: Giunti, 2012), 100-103 (cat. no. 15).

57) Vecce, “Viaggio in Arcadia,” 2013, 17-18.

の合奏》の鑑賞者と同様の社会階層に属する人物の姿をしており、鑑賞者は彼に自身を重ねることで絵画の中に入り込む。『アルカディア』におけるシンチェーロは、《田園の合奏》におけるリュート奏者の構想に影響を与えた可能性がある。しかし、このような表現方法は絵画において《田園の合奏》で初めて試みられたものではない。《田園の合奏》と同様に鑑賞者と重なり得る人物が描きこまれている先例として、ここでも《嵐》を挙げることができる。《嵐》の画面左側には、長い棒を持って立つ男性が描かれており、対岸に座って乳飲み子に授乳する裸婦を見つめている。この男性についてセッティスは、《嵐》の注文者にとって「同時代人の服装をした」この男性は、「感情的一体化の媒体として」描かれていると述べている<sup>58)</sup>。先述したように、画面構成や自然描写において《嵐》は《田園の合奏》の前例として捉えることができるのであるから、これに加えて注文者・鑑賞者の「感情的一体化の媒体として」の「同時代人」の表現をリュート奏者に応用した可能性も十分考えられる。

現実世界の鑑賞者を反映するリュート奏者に対し、蓬髪の男性は田園世界における鑑賞者の分身として描かれている可能性が考えられる。蓬髪の男性を見つめるリュート奏者の視線は、彼が特別な存在であることを示唆している。『アルカディア』にはシンチェーロの他にも多くの牧人が「私」の語りの中で言及されるか牧歌の歌い手として登場しており、リュート奏者の隣に座る蓬髪の男性はこのような牧人を表現していると解釈できるだろう。彼らの一部についてもサンナザーロ自身やその周辺の人々の投影であることが指摘されている<sup>59)</sup>。本来的には都市に属するシンチェーロ自身、アルカディアでは羊飼いとしてみれば彼らと行動を共にしていた。シンチェーロを含め、牧人は恋の悲哀や喜び、死者への哀悼、悪に対する怒りなど人間の普遍的な感情を歌っており、読者との心理的距離は近かったはずである。『アルカディア』に登場する牧人たちに読者が感じていた共感と同様の感覚が、《田園の合奏》の蓬髪の男性と鑑賞者の間にも喚起されたと推察される。

すでに確認したように、《田園の合奏》には都市と田園の対照が描きこまれており、ヴィレージョトゥーラの文化から都市の富裕層の間に両者の対照的なイメージが形成されていたことがわかった。これに加え、『アルカディア』のプロローグでは以下のように「自然」と「人工」が明快に対比され、二つの対照的な概念に明確な枠組みを与えている。

こんもりした山に自然が生み出す広やかな大樹は、手練の職人が刈り込んだ華麗な庭園の植木よりも、いっそう見る者に喜ばれるもの。また人里離れた森のなか、緑の枝で歌う野の鳥は、人に溢れた街のなか、きらびやかな籠で飼い慣らされた鳥よりも、はるかにいっそう聴く者に喜ばれるというもの。私の思うに、また同じ理由から、ブナの木の新緑の樹皮に刻み込まれた田舎の歌が、金ばく張りの書物の滑らかな紙にしたためられた典雅な詩に勝るとも劣らず読む者に喜ばれ、花咲く谷で牧人が吹く蠟でつないだ葦笛が、豪華な広間で楽師が奏でる磨き抜かれたリコーダよりもさらに心地よい響きをもたらすということが起こるのだ。岩肌から自然のままにあふれでる、緑の草に囲まれた泉は、純白の大理石から人工的に産み出された、黄金にきらめくどんな噴水にもまして、人間の精神に快いものだというのをいったい誰が疑うだろう？<sup>60)</sup>

ここでは樹木、鳥、詩、音楽、泉についてそれぞれ技巧的で華麗なものと自然のままの素朴なものが対比され<sup>61)</sup>、後者に肯定的な評価が与えられている。ここで挙げられている自然と人工の対比は、都市の事物と田園の事物の対比と言い換えることができるだろう。自然と人工を対照させ、自然を肯定的に評価する考えは、ヴィレージョトゥーラの文化に表れていた都市と田園を対照させ田園を都市より好ましいものとする思想と通じてい

58) サルヴァトーレ・セッティス『絵画の発明：ジョルジョーネ「嵐」解説』石井元章、足達薫訳、晶文社、2002年、178頁。  
セッティスはこのような新しい表現方法を注文者の宗教心と結びつけて指摘しているが、世俗画である《田園の合奏》にこれを援用することも可能であると考えられる。また、アンダーソンは《嵐》を所有していたガブリエーレ・ヴェンドラミンが絵画の注文者でもあったとしたら、注文時には棒をもつ男性とおおむね同年代であったと指摘している。Jaynie Anderson, *Giorgione: The Painter of "Poetic Brevity": Including Catalogue Raisonné* (New York: Flammarion, 1997), 301-302.

59) Vecce, "Viaggio in Arcadia," 2013, 24, 30.



る。プロローグに続く第一散文では既にみたように心地よい田園が描写されている。

ところが、『アルカディア』全体では、無垢な自然を手放しで賛美するよりも、自然を模倣することで人工が自然を超越し得るという考えが浮かび上がってくる。この傾向はシンチェーロが素性を明かした第七散文以降強まっていき、第十散文では、第一散文で叙述されている自然のままの「心地よい場所」とは対照的な、人間の手によって美しく快適になるよう整えられた人工的な「心地よい場所」が称賛される<sup>62</sup>。シンチェーロの言動からは彼が素朴さよりも高貴さや洗練の方が自らにふさわしいと考えていることがうかがわれ、最後にシンチェーロはアルカディアを去ることになる。エピローグの「ザンポーニャへ」(*A la sampogna*)では、「私」が牧人の楽器であるザンポーニャに別れを告げることで、プロローグと反対に牧歌との決別が表現されている<sup>63</sup>。

『アルカディア』では理想的な田園への憧憬が随所に見られるが、それが実現し得ないこと、アルカディアという理想郷が幻想にすぎないことが全体を通して見えてくる。この点について、《田園の合奏》に同様の内容が表現されているとは言い難い。しかし、《田園の合奏》の自然描写は、野原や樹木に『アルカディア』の第一散文に描写されているような自然のままの自然らしいところが見られる一方、羊の群れを先導して歩く羊飼いや方形の泉、丘の上に見える二棟の家屋により、この自然にも人の手が入っている可能性が示されている。都市の装いのまま神話的な田園に入り込んでいるリュート奏者は、鑑賞者と絵画の中の田園をつなげるが、同時に都市生活者が理想的田園と融和することは不可能であると示唆しているともいえる。

## 結び

本稿では、《田園の合奏》に描きこまれている都市と田園の対照に着目し、これをヴィレージョトゥーラの文化とサンナザーロの田園詩『アルカディア』と関連付けた。これにより、《田園の合奏》には、身体に心地よく知性に閃きを与える自然があり、ニンフあるいは学芸の女神ミューズが住む、理想的な田園が表現されていることが見えてきた。

ヴィレージョトゥーラは都市の富裕な人々の間に広まっており、『アルカディア』はヴェネツィアで高い人気を誇っていたことからわかるように、このような理想的な田園は《田園の合奏》の注文者／鑑賞者となり得る教養ある人々には共有された概念であった。とはいえ、絵画に描かれた理想的田園の恩恵を享受するには、本来的に都市に属しながら、田園の身体・精神への好影響と同時代に新たに見出された人文主義的な価値を理解している必要があった。この意味で理想的田園は都市の知識人のものであり、だからこそ彼らにとって絵画に描いて所有する意味があったのである。すでに述べたように、《田園の合奏》の全体的な構図と風景表現は、同時代のヴェネツィアや北イタリアの絵画と関連を見せている。また、鑑賞者と絵画をつなげるリュート奏者はジョルジョーネの《嵐》から着想を得ており、裸婦のポーズはおそらく古代彫刻を意識している。つまり画家は、絵画表現上の手掛かりを自身の周囲で比較的容易に見ることができた作例に求めているのである。その一方で、これらの要素は理想的田園の絵画化という目的に即して選択されており、一定の知識をもって絵画に向かうことにより、人文主義的な田園が感取されるよう意図されている。

冒頭で述べた通り、《田園の合奏》はそれまで絵画に描かれることがなかった新しい内容を表現していると

<sup>60</sup> “Sogliono il più de le volte gli alti e spaziosi alberi negli orridi monti da la natura prodotti, più che le coltivate piante da dotte mani expurgate negli adorni giardini, a’ riguardanti aggradare; e molto più per i soli boschi i selvatici ucelli sovra i verdi rami cantando a chi gli ascolta piacere, che per le piene cittadi dentro le vezzose et ornate gabbie non piacciono gli ammaestrati. Per la qual cosa ancora (sì come io stimo) addivene che le silvestre canzoni vergate ne li ruvidi cortecci de’ faggi dilette non meno a chi le legge che li colti versi scritti ne le rase carte degli indorati libri; e le incerate canne de’ pastori porgano per le fiorite valli forse più piacevole suono che li tersi e pregiati bossi de’ musici per le pompose camere non fanno. E chi dubita che più non sia a le umane menti aggradevole una fontana che naturalmente esca da le vive pietre, attornata di verdi erbette, che tutte le altre ad arte fatte di bianchissimi marmi, risplendenti per molto oro?” Sannazaro, 2013, 57-58 (*Prologo*:1-3); 「アルカディア (抄)」村瀬訳、2010年、763頁。

<sup>61</sup> プロローグについてのヴェッチェによる解説を参照。Sannazaro, 2013, 61.

<sup>62</sup> Vecce, “Viaggio in *Arcadia*,” 2013, 30.

<sup>63</sup> エピローグに関するヴェッチェの解説を参照。Sannazaro, 2013, 330-331.

いえるだろう。しかし、《田園の合奏》は個別的に案出された謎めいた学術的な主題や、画家の夢を表現しているのではない。むしろ、ある一定の環境のもとにあった人々に共有されていた関心が、それを絵画として構想できる画家の手を介し、ひとつの視覚表現に結実したものとして捉えることが可能である。

#### 〈図版出典〉

図1：Wikimedia Commons [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le\\_Concert\\_champêtre,\\_by\\_Titian,\\_from\\_C2RMF\\_retouched.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Concert_champêtre,_by_Titian,_from_C2RMF_retouched.jpg) (最終閲覧日 2019 年 5 月 29 日)

図2：ナショナルギャラリー、ワシントンウェブサイト <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.12037.html> (最終閲覧日 2019 年 5 月 29 日)

図3：ロイヤルコレクショントラストウェブサイト <https://www.rct.uk/collection/69746/aphrodite-or-crouching-venus> (最終閲覧日 2019 年 5 月 29 日)

図4：Restituzioni ウェブサイト <http://www.restituzioni.com/opere/ara-grimani/> (最終閲覧日 2019 年 5 月 29 日)

図5：ナショナルギャラリー、ロンドンウェブサイト <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giorgione-il-tramonto-the-sunset> (最終閲覧日 2019 年 5 月 29 日)

図6：ヒューストン美術館ウェブサイト <https://www.mfah.org/art/detail/20412> (最終閲覧日 2019 年 5 月 29 日)

図7：アカデミア美術館ウェブサイト <http://www.gallerieaccademia.it/la-tempesta> (最終閲覧日 2019 年 5 月 29 日)